



Sarah Vanagt

Expressionisme in Oostenrijk

De kunstenaars van het Oostenrijkse expressionisme legden een bom onder een verzorgde tuin van oppervlakkige krullen en versieringen. Het resultaat was een jungle waarin van de moderne mens geen portret zou overblijven. Sarah Vanagt beschrijft de opstand van de kunstenaars Kokoschka, Schiele en Schonberg tegen het Fin-de-Siecle.

Van de moderne mens zal geen portret overblijven want hij heeft zijn gezicht verloren en hij keert terug naar de jungle.

O. Kokoschka¹

Portret van het Oostenrijkse *Gesicht*

Het Duitse woord *Gesicht* betekent zowel 'visioen' (of 'beeld') als 'gezicht' (of 'gelaat'). Voor wie het expressionisme bestudeert kan dit een gelukkig taaltoeval lijken. De Oostenrijkse kunstenaar Oskar Kokoschka daarentegen, zou de tweevoudige betekenis van het woord waarschijnlijk niet aan het toeval hebben toegeschreven; voor hem waren beide aspecten immers nauw verwant aan elkaar. Ook de visionaire portretten van zijn Weense tijdgenoten Egon Schiele en Arnold Schönberg getuigen van eenzelfde geloof in de kracht van het gelaat, dat een diepere werkelijkheid uitstraalt. 'Een mens is geen *stilleven*,' beweerde Kokoschka.² Hij liet zijn modellen rondlopen en praten om hun vitaliteit op te wekken, zodat hun gezichten iets van hun bewustzijn en geest uitstraalden. Gezichten beschikken volgens hem over een 'gedelegeerde kracht' van het bewustzijn, wat ze in staat stelt beelden te selecteren die iets - hoewel nooit alles - van het wezen en de beweging van de ziel uitdrukken. Het bewustzijn van de kunstenaar verandert

1 Geciteerd door R. Calvacoressi, *De schilderijen van Kokoschka* (Groningen 1992) 7.

2 O. Kokoschka, *My Life* (New York 1974), 33.

op zijn beurt in het 'visioen' van zijn model, ondersteund en gevoed door de overvloed van vitaliteit die door de persoon die voor hem zit, wordt overgedragen.³ In zijn lezing *Over de natuur van het visioen* zette Kokoschka uiteen hoe belangrijk het gelaat (en vooral de gelaatsuitdrukking) is om tot de ziel van de mens door te stoten.⁴ De Oostenrijkse schrijver Robert Musil schreef in *Der Mann ohne Eigenschaften* over de visionaire eigenschap van de kunstenaar om 'die zeldzame verschijningen op gezichten die helemaal niet met deze, maar met andere [...] vermoede gezichten samenhangen' aan te voelen.⁵ Mensen die ooit voor Kokoschka geposeerd hadden, verklaarden later dat zij in de loop der jaren steeds meer op hun portret waren gaan lijken.⁶ Het was alsof Kokoschka een bovennatuurlijke kracht bezat om de toekomst van zijn medemensen te voorspellen, of alsof hij - wat misschien op hetzelfde neerkomt - door maskers heen kon kijken en zo in staat was de ziel van de geportretteerde te doorgronden. Hans Tietze, een belangrijk Weens criticus uit die tijd, schreef Schiele's visionaire krachten toe aan de tijdloosheid van zijn hele wezen. Volgens Tietze was Schiele tegelijkertijd kind, puber, man en bejaarde. Hij vertoonde kenmerken van een kind dat de maturiteit bezat van iemand die veel had meegemaakt, maar ook van een stervende puber, en van een oude man die in de zoete dromen van zijn kindertijd leefde.⁷ Het spirituele licht dat Kokoschka, Schiele en Schönberg in hun portretten vastlegden, vond niet alleen zijn oorsprong in de psyche van de persoon die als model fungeerde, maar was in belangrijke mate afhankelijk van de openbaringskracht van de kunstenaars zelf. Hun zelfportretten zijn daarom misschien wel de beste voorbeelden van het verloren gewaande 'Oostenrijkse *Gesicht*'; hier wordt het visionaire, zelfs uitgesproken Messiaanse, aspect dat eigen is aan het (Oostenrijkse) expressionisme, verenigd met de obsessieve preoccupatie met de woelige psychische

3 C.E. Schorske, *Wenen in het fin de siècle. de crisis van het liberalisme en het ontstaan van de moderne kunst* (Amsterdam 1992), 303.

4 O. Kokoschka, 'On the nature of vision, in E. Hoffmann, *Kokoschka. life and work* (London 1947), 285-287.

5 R. Musil, *De man zonder eigenschappen* deel II (Amsterdam 1987), 500.

6 F. Whitford, *Expressionist portraits* (London 1987), 8.

7 H. Tietze, 'Egon Schiele, in: R. C'lair, o.c., 416.

bodem van de (moderne) mens.

De term 'expressionisme' is een duidelijke verwijzing naar de nadruk die op de expressieve kracht van de mens werd gelegd. Robert Musil spreekt in dat verband van 'een naar buiten pressen'.⁸ Hoewel gesteld kan worden dat juist de wijze waarop mensen uitdrukking geven aan hun gevoelens - met name door gebruik te maken van hun lichaam, en dan vooral van de handen en het gezicht - de essentie uitmaakt van het expressionisme, wilden de kunstenaars toch juist de innerlijke gevoelens zélf uitdrukken. De door gevoelens gedreven handelingen van de mens zijn uiteindelijk slechts een 'projectie' van die dieperliggende (seksuele) gevoelens, spanningen, trauma's en obsessies. Hier is een duidelijke invloed van Freud (tevens Oostenrijker) merkbaar, die gewezen had op het belang van de onbewuste 'zenuwtrekjes' om het wezen van de mens te ontwaren. De term 'expressionisme' is dus in zekere zin misleidend, omdat de uitgebeelde expressies geen doel op zich vormden, maar een veel hogere of dieperliggende werkelijkheid uitdrukten. Misschien zou het 'juister' zijn om van een expressief 'projectionisme' te spreken...

Doordat de expressionisten het lichaam als 'stem van de ziel' beschouwden, was het belangrijk de menselijke bewegingen in al hun vitaliteit te kunnen weergeven. Zij stonden als het ware in voor de 'belichaming' van de vitalistische filosofie van Nietzsche, die gebaseerd was op antithesis en contradictie en waarin een grote mate van emotionele spanning en dubbelzinnigheid aanwezig waren.⁹ Het genre van de 'expressieve' dans, vertegenwoordigd door dansende 'muzen' als Grete Wiesenthal en Ruth Saint-Denis, heeft bijvoorbeeld een ontegensprekelijke invloed gehad op het werk van Kokoschka en Schiele. Bovendien vond in de dans een symbiose van lichamelijke en muzikaal dynamisme plaats.¹⁰ Carl Schorske stelt dat Kokoschka de derde dimensie terug in de portretkunst bracht, niet om het wetenschappelijke, ruimtelijke perspectief van de renaissance opnieuw te introduceren, maar om het lichaam als belangrijkste uitdrukkingsmid-

8 Musil, *De man*, 593.

9 D.E. Gordon, *Expressionism. Art and idea* (London 1989), xvi.

10 P. Werkner, *Austrian Expressionism. The formative years* (Palo Alto 1993), 228, 232.

11 Schorske, *Wenen*, 306.

del van de psychologische ervaring in ere te herstellen.¹¹ Wat bovendien meteen opvalt wanneer men expressionistische portretten bekijkt, is dat de afgebeelde figuren als het ware in een 'lege' ruimte staan (leeg in die zin dat de personages niet in een concrete tijd of ruimte gesitueerd zijn). Bij Schiele is er meestal zelfs geen sprake van een ingekleurde achtergrond; zijn figuren staan scherp afgelijnd en zielsalleen op het verder onaangeraakte blad papier. Daar waar voordien de materiële, uiterlijke omgeving van het individu als de sleutel tot het innerlijk wezen van de persoon van de geportretteerde had gediend, moest nu de kracht van het individu afgelezen worden uit zijn of haar geestelijke uitstraling. Als de werkelijkheid in de actieve geest lag, zou de psyche haar eigen omgeving creëren in de vorm van de uitstraling die van het model uitgaat.¹² Het is dan ook niet moeilijk om te verklaren waarom juist de gezichten zelf als de voornaamste lichtbron fungeren in deze schilderijen. Zoals Kokoschka's vriend Adolf Loos vrij en gelijk spel wilde geven aan de drie dimensies op het gebied van de architectuur, zo wilde Kokoschka een 'levende' driedimensionale ruimte scheppen waarin vaak sprake was van twee brandpunten. 'De mens heeft immers twee ogen,' merkte hij op.¹³ Dit is ook merkbaar in zijn 'stadsgezichten', waarbij hij, net als in zijn portretten, de zintuiglijke oppervlakte probeerde te doorbreken om zo tot het eigenlijke wezen van de stad door te dringen. Op die manier openbaarde het *Gesicht* van de stad zich tot de toeschouwer als een levend organisme, doordrongen van stormachtige energiegolven. Met dit optisch dynamisme wilde Kokoschka de toeschouwer aanzetten tot het maken van een 'wandeling met de ogen doorheen het schilderij'.¹⁴

De bijna obsessieve preoccupatie met de eigen gevoelswereld en de drang om die als zodanig, los van ieder schoonheidscriterium, weer te geven, was een nieuw gegeven in de Oostenrijkse kunst. In het laatste hoofdstuk van zijn boek *Wenen in het fin de siècle*, beschrijft Schorske de generatiebreuk tussen de Secession-kunstenaars enerzijds en de jongere expressionisten anderzijds in beeldende bewoordingen. Aan de

12 Ibidem, 304.

13 E. Lachnit, 'The man has two eyes. The city views, in: K.A. Schroder en J. Winkler ed., *Oskar Kokoschka* (Munchen 1991), 32.

14 Ibidem, 33, 29.

hand van de metafoor van de 'explosie van de tuin' zet hij uiteen hoe de 'tweede generatie' - voornamelijk Kokoschka en Schönberg - in opstand kwam tegen de esthetische cultuur waarin zij was opgegroeid. Die cultuur, die ooit zelf uit een breuk met haar voorgaande generatie was ontstaan, had intussen haar kritisch vermogen verloren en was de conventionele cultuur van de *haute bourgeoisie* geworden. De belangrijkste oudere kunstenaars - Klimt in de schilderkunst, Hofmannsthal in de literatuur, en Otto Wagner in de architectuur - waren de vertegenwoordigers van de ontwikkelde hogere middenklasse geworden toen zij de inperking van haar politieke macht compenseerde met de uitbreiding van haar esthetische cultuur.¹⁵

In de door Schorske gehanteerde beeldspraak staat de tuin voor het esthetiserende *fin de siècle* kunstideaal, waarbij de explosie veroorzaakt werd door de directe, visuele en muzikale taal waarin kunstenaars als Kokoschka en Schönberg de verwarde instinctieve en psychologische waarheden van de moderne mens uitdrukten. Toch was het juist de voorgaande generatie die, in haar meest vernieuwende fase, reeds het bestaan van het onderbewuste in al zijn exuberante vormen ontdekt had. Maar precies het exuberante, onfatsoenlijke karakter ervan hadden zij steeds in een indirecte, onpersoonlijke allegorische sluier gewikkeld. In feite, zo merkt Schorske op, keerde Kokoschka de ontwikkeling om, die de generatie vóór hem slechts halfbewust had ervaren toen zij van de schone kunsten overstapte naar de toegepaste kunsten (de zogenaamde *art nouveau*). Zij had de kunst van de Secession uit de jaren negentig van haar oorspronkelijke functie - het uitspreken van de psychologische waarheden - ontdaan en haar visuele taal aan een louter decoratieve doelstelling aangepast. Kokoschka nam voor een groot deel de ornamentale taal van zijn leraren over, maar veranderde de bij deze generatie zo populaire kinderlijke dromen over een sprookjesland in adolescentie nachtmerries.¹⁶ Op die manier verbond hij algemene psychologische onthullingen met de persoonlijke ervaring.

15 Schorske, *Wenen*, 323.

16 Ibidem, 295.

Alice in de Wildernis

In 1942 gaf Kokoschka een veelzeggende titel aan één van zijn schilderijen: *Anschluss, Alice im Wunderland*. De verwijzing naar de annexatie (*Anschluss*) van Oostenrijk bij Duitsland in maart 1938, ligt voor de hand. Hoewel dit gegeven eerder buiten de hier behandelde periode valt, is het gebruik van het schijnbaar onschuldige sprookje van *Alice in Wonderland*¹⁷ niet zonder betekenis om het expressionistische project van tijdens en vlak na de Eerste Wereldoorlog te benaderen. Het verhaal van Alice is natuurlijk een erg dankbare bron van inspiratie voor allerhande al dan niet zinvolle interpretaties. Immers: Alice is Alles. Zeker in het jaar waarin de honderdste verjaardag van de dood van Alice's inspirator, Lewis Carroll, wordt herdacht, lijkt het alsof Alice blootgesteld wordt aan nog meer metamorfoses en (virtuele) werelden dan reeds het geval is in het verhaal zelf. In 1942 was *Wonderland* echter nog een veel minder ontgonnen terrein.

Kindersprookjes en allerhande volksverhalen hadden reeds op de Secession-kunstenaars een ongekennde aantrekkingskracht uitgeoefend. Donald Rackin schrijft in zijn studie over de *Alice*-boeken dat ze tegelijk als droom, grap en verbeelding fungeerden - 'an intriguing concentration in a single text of all the primary mechanisms, according to standard Freudian theory, for the mind to make manifest by means of displaced formulations the hidden, socially unacceptable desires and anxieties of the censored unconscious, particularly the repressed libido'.¹⁸ Daar waar de Duitse expressionisten voornamelijk geïnspireerd werden door de kunst van primitieve volkeren, ontdekten hun Oostenrijkse collegae een zelfde elementaire, vrije scheppingskracht in het kind. Ook de psyche van het kind, die al even getormenteerd bleek te zijn als die van de volwassene, kon voortaan worden getoond. Reeds in 1909 had Kokoschka een schandaal veroorzaakt met zijn schilderij *Spielende Kinder*, waarop een jongen en een meisje waren afgebeeld in al hun dromerigheid en (lichamelijke) onzekerheid. Dit was een aspect van de kindertijd waarmee de volwassen wereld liever niet geconfronteerd werd; kinderen moesten tevreden en lieflijk worden

17 L. Carroll, *Alice's adventures in Wonderland* (London 1865).

18 D. Rackin, *Alice's adventures in Wonderland and through the looking-glass. nonsense, sense, and meaning* (New York 1991), 23.

voorgesteld.¹⁹ In dat opzicht krijgen typeringen als 'Schiele, het Oostenrijkse *enfant prodige*' en 'Kokoschka, het ultieme *enfant terrible*'²⁰ een extra betekenis.

Het meisje Alice uit het bekende verhaal van Lewis Carroll, komt via een hol in de grond in een irrationele, voor haar totaal onbekende wereld terecht, waar mensen zonder enige aanleiding het zwijgen wordt opgelegd, waar allerlei willekeurige regels gelden, en waar onzin de gedaante van logica aanneemt. Bovendien maakt Alice constant metamorfoses door, waarbij ze groeit en krimpt en groeit en krimpt. Haar hals groeit op een gegeven moment zo hard dat ze haar eigen lichaam uit het (ge)zicht verliest. Dit doet erg denken aan Schiele's overdreven uitgerokken ledematen. Haar lichamelijke veranderingen zorgen ervoor dat Alice haar omgeving steeds vanuit een nieuw perspectief bekijkt, zodat haar hele ruimtelijke besef als het ware voortdurend door elkaar wordt geschud. In zijn studie over de 'Austrian Mind', merkte Johnson op dat de Oostenrijkse expressionisten 'connoisseurs of metamorphosis' waren.²¹ Hierboven werd reeds beschreven hoe het dynamisme, zowel in optische zin, als op het lichamenlijk en psychisch vlak, de grondslag vormde van het expressionisme. Het is dan ook niet verwonderlijk dat Kokoschka zich aangesproken voelde door het sprookje van Lewis Carroll.

Carroll beschrijft in zijn boek Alice's 'mad experience' in de fantastische droomwereld van Wonderland. Het expressionisme wordt niet alleen in verband gebracht met Nietzsche's vitalistische filosofie, maar ook met diens latere krankzinnigheid. Wie de getormenteerde portretten van Kokoschka en Schiele bekijkt, kan zich niet ontdoen van een zeker gevoel van onbehagen ten opzichte van al dit psychisch lijden. De vader van Egon Schiele leed aan een psychische ziekte en tegen het einde van zijn leven ontving hij geregeld denkbeeldige gasten, die hij uitnodigde voor het avondmaal. Het gezin Schiele was dan verplicht hierin mee te spelen.²² Later observeerde Egon Schiele ook psy-

19 E.H. Gombrich, *The story of art* (London 1995), 568-569.

20 S. Sabarsky, 'Oskar Kokoschka', in: J. Clair ed., *Vienne 1880-1938. L'apocalypse joyeuse* (Parijs 1986), 476.

21 W. M. Johnston, *The Austrian mind: an intellectual and social history* (California 1972), 402.

22 Werkner, *Austrian expressionism*, 132.

chiatrische patiënten van een bevriende arts, waaruit duidelijk zijn interesse en fascinatie voor de ontsporingen van de geest blijkt. Een zelfde nadruk op het menselijk zenuwstelsel is erg zichtbaar in het werk van Kokoschka, die overigens door zijn tijdgenoten wel eens *der tolle Kokoschka* werd genoemd²³. In zijn portretten legde hij de zenuwen als het ware boven op de huid van de geportretteerde, op die manier het menselijk lichaam letterlijk binnenste buiten kerend. Men heeft van Kokoschka ook wel gezegd dat hij zielen openreet en dat zijn gewelddadige wijze van schilderen veel weghad van geneeskundige vivisecties.²⁴ Het medische jargon is klaarblijkelijk een dankbare bron voor metaforen met betrekking tot het expressionisme: in de ogen van velen liepen medische degeneratie en decadentie trouwens hand in hand. Kokoschka dringt tot de essentie van de psyche door zoals X-stralen de fysonomie van het lichaam doorlichten, en zijn portretten staren de toeschouwer met verdwaasde 'röntgen-ogen' aan. Dat de expressionisten zo sterk de nadruk legden op de letterlijke binnenkant van het lichaam om juist een spirituele wereld op te roepen, is eveneens merkbaar in Schiele's schilderijen en tekeningen van uitgemerelde figuren, die vaak niet veel meer dan skeletten zijn.

De Expressionisten hadden een bomaanslag gepleegd op de verzorgde tuin vol geësthetiseerde Klimtplanten en -vrouwen. Deze revolutionaire daad vond zijn oorsprong in de drang naar een psychische bevrijding, en niet zozeer in een duidelijk omschreven engagement op sociaal of politiek vlak. Voor de expressionisten speelde de ware werkelijkheid zich af in de psyche, en het is dus niet verwonderlijk dat zij in de eerste plaats een revolutie predikten op het geestelijk vlak. Waarschijnlijk zal wie hier op zoek gaat naar expliciet politiek engagement van een kale reis thuiskomen. Wie echter expressionistische avonturen wil beleven, moet Alice vergezellen op haar reis door het wondere land van de eigen psyche. Werkner heeft het in deze context over de typisch Oostenrijkse houding van onthouding, die zich op het gebied van de geneeskunde (de Weense Medische School) uitte in de nadruk op diagnose in plaats van op genezing, en

25 Calvocoressi, *De schilderijen*, 17.

26 Ibidem, 81-83.

die op het gebied van de politiek enkel tot verlamming leidde.²⁵ Juist het feit dat de expressionisten erin slaagden een esthetische uitdrukingsvorm te vinden die recht deed aan het hele scala van psychologische mogelijkheden, had tot gevolg dat de kunstenaar van de maatschappij vervreemd raakte.²⁶ Maar tegelijk deelde hij die vervreemding en vereenzaming dan weer – zij het in een extreme vorm – met de moderne mens. Paradoxaal genoeg kwam het contact tussen kunstenaar en samenleving misschien juist tot stand in de wederzijdse herkenning van eenzaamheid. In het persoonlijke lijden voelden de expressionisten zich verbonden met de wereld.

Veel meer dan een middel om de gevestigde orde onder druk te zetten en zo een verandering teweeg te brengen, was de bomaanslag dus een doel op zich. De explosie wás net de verandering die zij teweeg wilden brengen. Een uitzondering hierop vormt Schönberg. Die verderop besproken wordt. In het eerste nummer van het tijdschrift *Die Fackel* schreef Karl Kraus, dat het er in de nieuwe kunst niet om ging wat 'we' [de kunstenaars] brengen ('wir bringen'), maar om wat we vernietigen ('wir umbringen').²⁷ De resulterende wildernis stond symbool voor de irrationele vertakkingen in de menselijke geest, en het willen behouden van deze chaotische situatie verwees naar de vrijheid die in hun ogen aan de psychologische wildgroei moest toegekend worden. In die beeldspraak past ook de omschrijving van Kokoschka als de schilder van de 'ontwortelde' mens.²⁸ Het willen doorbreken van iedere orde en regelmaat komt duidelijk naar voren in de 'revolutie' die Schönberg teweegbracht in de muziek. Hij 'democratiseerde' de muziek als het ware, door aan alle noten in een bepaalde toonaard, een gelijke waarde toe te kennen. In de klassieke harmonieleer hadden de verschillende noten steeds hun eigen plaats ingenomen op een hiërarchische ladder, waarbij de dominante drielank het bepalende element was geweest. En zelfs wanneer de melodie even afweek van die drielank (dissonantie) dan was dit enkel om er terug naar toe te kunnen keren, en zo de orde en veiligheid weer te herstellen. Doordat Schönberg nu verlost was van de verplichting van de tonaliteit, kon hij de subtielste trillingen en grootste verschrikkingen die in de diepte

27 Werkner, *Austrian expressionism*, 250.

28 Schorske, *Wenen*, 316.

van de psyche vertoefden, vangen en registreren.²⁹ 'Overall werd het element van de toegankelijkheid uitgebannen,' schreef Stefan Zweig in zijn memoires, 'de melodie in de muziek, de gelijkenis in het portret, de verstaanbaarheid in de taal. [...] De muziek zocht fanatiek naar een nieuwe tonaliteit en splitste de maat en de architectuur draaide huizen binnenste buiten.'³⁰

Schönberg zag zichzelf als een soort Christus, die een bevrijdende boodschap kwam verkondigen in de moderne wereld. 'Kunst is een noodkreet van diegenen die in zichzelf de lotsbestemming van de mens ervaren', schreef hij in 1910, toen hij volop in beslag genomen werd door het radicale ontbinden van de traditionele tonaliteit:

Kunst is de kreet, niet van hen die zich [bij die lotsbestemming] neerleggen, maar van hen die daarmee worstelen; niet van hen die de 'duistere machten' stomweg dienen, maar van hen die zich in het mechanisme storten om de constructie daarvan te vatten; niet van hen die hun ogen afwenden om zich voor emoties te behoeden, maar van hen die hun ogen wild open doen om datgene aan te pakken wat aangepakt moet worden.³¹

Onder dat 'aanpakken' verstond Schönberg in de eerste plaats het ondermijnen van de heersende *Weltanschauung*, die gebaseerd was op comfort en esthetisering. In de tweede plaats wilde hij als het ware de leider zijn in de door de kunstenaars veroorzaakte wildernis. In zekere zin is dit een paradoxaal streven; het verdwalen en de daarmee gepaard gaande angst, horen nu eenmaal bij de wildernis. Voor Schönberg lag het echter iets anders. Hij geloofde in het bestaan van een geheime, onzichtbare orde, in een systeem dat te subtiel was om onmiddellijk door de zintuigen gevat te kunnen worden.³² Misschien was Schönberg de enige 'terrorist' voor wie de explosie van de tuin geen doel op zich vormde. Te midden van de ontoegankelijke wereld van de wildernis, ontdekte hij, de uitverkorene, de toegang tot een dieperliggende orde. Die nieuwe orde was, in tegenstelling tot de vervalste en verdorven orde van de tuin van het *fin-de-siècle*, zuiver en waar. En tijdloos.

29 Schorske, *Wenen*, 308-312.

30 Zweig, o.c., 291-292.

31 A. Schönberg, *Schöpfungsfische Konfessionen*, Willi Reich, ed. (Zürich 1964), 12.

32 Schorske, *Wenen*, 323.

Epiloog: van *Gesicht* tot jungle

Hoewel het Oostenrijkse expressionisme als geen andere stroming in het toenmalige Europa, actief was in de portretschilderkunst, waren de kunstenaars ervan overtuigd dat de moderne mens zijn gezicht verloren had (met uitzondering van enkele 'ingewijde' geesten). Paradoxaal genoeg verklaarde Kokoschka in het citaat waarmee dit artikel aanving, dat er van die moderne mens geen portret zou overblijven. Waarom? Omdat hij naar de jungle was teruggekeerd. In deze context heeft het begrip 'jungle' een negatieve connotatie, en verwijst het naar de toenemende ontmenselijking die hij in het Oostenrijk en het Europa om zich heen gewaar werd. Als de moderne mens dan toch moest verdwalen, dan hadden de expressionisten liever dat hij dat in de wildernis van zijn eigen oprechte emoties deed, dan dat hij verstrikt raakte in de valse en oppervlakkige krullen en versieringen van de zogenaamde ordelijke en geësthetiseerde maatschappij.